

Helmut Müller-Sievers

„... wie es keine Trennung gibt“:  
Zur Vorgeschichte der romantischen  
Musikauffassung

**Auftakt**

In seinem Aufsatz über die „Töne“ unterläuft Joseph Berglinger, dem Erzkünstler im Wortsinne<sup>1</sup>, eine merkwürdige Aussage: „Wenn wir von Freunden, von unsern Lieben entfernt sind, und durch den einsamen Wald in träger Unzufriedenheit dahinirren, dann erschallt aus der Ferne ein Horn, und schlägt nur wenige Akkorde an, und wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeeilt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermißten und betrauernten.“<sup>2</sup>

Wenn uns auch der „Käfig der Kunstgrammatik“<sup>3</sup> dieses Satzes auf immer untersagt zu wissen, ob dieser Trost, daß „es keine Trennung gibt“<sup>4</sup>, uns immer, wenn wir in der *selva oscura* unserer Einsamkeit umherirren, erreichen wird, oder etwa nur gelegentlich, eines wenigstens ist sicher: daß ein Horn, als Stimmverstärker, keine Akkorde anschlagen kann.<sup>5</sup> Wenn es das könnte, wenn es nicht dazu verurteilt wäre, die ewige Einsamkeit der Töne herauszuposaunen, dann gäbe es in der Tat keine Trennung mehr zwischen Präsenz und Abwesenheit, zwischen Ton und Akkord, zwischen Melodie und Harmonik. Dann hätte es für Berglinger keinen Grund für „den Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde“

---

<sup>1</sup> W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*. In: *Sämtliche Schriften*. Reinbek 1968, 158: „Und wie gelangte denn der Mensch zu dem wunderbaren Gedanken, Holz und Erz tönen zu lassen?“

<sup>2</sup> Ebd. 190.

<sup>3</sup> Wackenroder, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. *Sämtliche Schriften*, 98.

<sup>4</sup> *Phantasien*, 190.

<sup>5</sup> Die Einsicht in die Spannung zwischen Ton und Akkord und deren produktive Nutzung ist – um hier eine Reverenz vor Chicagos Musikszene einzuflechten – grundlegend für den Bebop.

gegeben, für die „Nervenschwäche“, die ihn „in der Blüte seiner Jahre“<sup>6</sup> dahinraffte.

Über diesen unbegreiflichen Riß in der Musik kränkt sich Berglinger zum Tode. Denn er erfährt ihn gleich doppelt, anscheinend unverschuldet gleichermaßen in seiner Biographie wie in „der herrlichen Kunst, die der Himmel bei meiner Geburt wohlthätig für mich ausgesucht hat“<sup>7</sup>. Diese Tätigkeit des Himmels war nicht zuletzt deswegen wohl am Platze, weil er Joseph im Gegenzug der Mutter beraubt hatte; die „mußte die Welt verlassen, indem sie ihn darein setzte“<sup>8</sup>. Unverbunden seinen fünf debilen Schwestern und in fortwährendem Kampf mit seinem Vater entsteht Josephs Liebe zur Musik grundlos: „Seine Seele glich einem zarten Bäumchen, dessen Samenkorn ein Vogel in das Gemäuer öder Ruinen fallen ließ, wo es zwischen harten Steinen jungfräulich hervorschießet.“<sup>9</sup> Ganz so grundlos also wie die Musik selbst, von der er später schreiben wird, sie entspringe „der leeren Stille“, sie sei „wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigener Freude erhebt“, „eine rührend-kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht“<sup>10</sup>.

In beiden Fällen jedoch ist die Phantasie vom reinen Ursprung ernsthaft bedroht. Josephs Vater, nicht schlechten Charakters, ist Arzt, durch die Wissenschaft von der – im Sprachgebrauch der Zeit – „empfindsame Maschine“ verloren für die Musik, da ihm das szientifische „Gift“ „viele klingende Saiten des menschlichen Busen zernagte“<sup>11</sup>. Diese väterliche Gesetzeswissenschaft verfolgt Joseph aber auch dann, als er ihr längst entflohen zu sein glaubte: als Kapellmeister sieht er sich damit konfrontiert, daß „alle Melodien [. . .] sich nun auf einem einzigen mathematischen Gesetz gründeten“, daß er sich „quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinenverstande ein regelrechtes Ding herauszubringen“<sup>12</sup>.

Während der Berglinger der *Herzensergiessungen* sich über diesen Umstand noch durch eine schnelle soziologische Analyse hinwegereifert, so muß der Musiktheoretiker der *Phantasien* schon auf eine recht wunderbare Kunstanthropologie ausgreifen, denn auch er entdeckt im Innern der Musik „nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz,

<sup>6</sup> *Herzensergiessungen*, 103.

<sup>7</sup> *Phantasien*, 162.

<sup>8</sup> *Herzensergiessungen*, 88.

<sup>9</sup> Ebd. 89.

<sup>10</sup> *Phantasien*, 156.

<sup>11</sup> *Herzensergiessungen*, 89.

<sup>12</sup> Ebd. 98.

auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht“<sup>13</sup>. Diese irreduzible Materialität der Musik findet ihre Entsprechung, so scheint es zunächst, in der Nachträglichkeit, dem *après coup* in der Beziehung von Gefühlsinhalt und -ausdruck: „So lernen wir durchs Lächeln, nach und nach, fröhlich sein, durchs Weinen lernen wir traurig sein, durchs Angaffen mit großen Augen lernen wir, was erhaben ist, anbeten.“<sup>14</sup> Doch diese erstaunliche Einsicht unterstützt für Berglinger nur das Postulat der Göttlichkeit der Musik, die Gefühle nicht mehr durch animalisches „Gekrächze“, durch „Wort- und Sprachengeschnatter“ oder gar mithilfe von „Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift“<sup>15</sup> ausdrückt, sondern „auf eine übermenschliche Art [...] unkörperlich [...] die man allein für die Sprache der Engel halten möchte“<sup>16</sup>. Englisch allein ist das Idiom, das die Übersetzbarkeit der Gefühle, die ja selbst noch dem Subjekt unverständlich sein müssen, zu garantieren vermag.

Alles kommt also darauf an, gegen die Gedärme und alles Geschnatter, die totale Referenz der musikalischen Hypersprache zu erweisen. Das weiße Rauschen der Materie, der „einfarbige Lichtstrahl des Schalls“ muß durch die „Urgesetze des Tons“ decodiert werden können, die – nun allerdings in nicht mehr verdammenswürdigen – „tiefsinnigen Zahlen geschrieben“<sup>17</sup> die Transmission der Gefühle sichern sollen. „Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindung geworden ist.“<sup>18</sup> Dieses Maschinenwerk, „dem einzigen wundervollen Dreiklang entsprossen, den die Natur von Ewigkeit her gegründet hat“<sup>19</sup>, so behauptet nun diese Alternativgeschichte von der guten Materialität der Musik, ist nur zur Höllenmaschine depraviert worden von denen, die wie Josephs Vater „in allem ihren Tun streng und scharf sind“ und deren Produkte darum „oftmals nicht anders als in der Malerei vortrefflich anatomische Studien“<sup>20</sup> anzusehen sind.

Dieser Zwist im Innern der Musik, den Joseph soweit verkörpert,

<sup>13</sup> *Phantasien*, 158.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd. 157.

<sup>16</sup> Ebd. 159.

<sup>17</sup> Ebd. 168.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> *Herzensergiessungen*, 100.

<sup>20</sup> *Phantasien*, 169.

daß er, „bis ins Innerste zerrissen“<sup>21</sup> an einem Leiden stirbt, das sein Vater und dessen wissenschaftshörige Stellvertreter niemals diagnostizieren könnten, hat erst allmählich die mörderische Kraft entwickelt, mit der Wackenroder ringen zu müssen glaubte. Ihre Energiequellen, darunter die Sexualisierung bzw. Familiarisierung der nun weiblich-mütterlichen Musik, von der Wagner noch so manches Lied singen wird, die Frage der Gefühlsrepräsentation und das spannungsvolle Verhältnis von Sprache und Musik, entspringen in einer komplexen Vorgeschichte, die im Folgenden am Beispiel der Sprache und Musik vereinigenden Oper nachgezeichnet und an einem in dieser Hinsicht kaum beachteten Werk, nämlich Goethes *Iphigenie*, exemplifiziert werden soll.

Denn in der extensiven Literatur zu Goethes *Iphigenie*<sup>22</sup> wird selten dem Umstand volle Rechnung getragen, daß in der Konzeption dieses Werkes die musikalische Begleitung einen integralen Bestandteil ausmachte. Dem noch ungebrochenen Medienmonopol der Schrift im 18. Jahrhundert ist es zuzuschreiben, daß die das Drama begleitende Musik (von E. W. Wolff<sup>23</sup>) verloren ist; aus anderen Singspielen und Melodramen der Zeit läßt sich jedoch schließen, daß, nach einer Eingangssymphonie, z. B. der famose Eingangsmonolog, Iphigenies Parzenlied oder Orests Heiltraum gesungen wurden oder zumindest mit Musik untermalt waren.

Vielen Interpreten scheint die reale Musikbegleitung der Fassung von 1779 in der Musikalität der Jambenfassung von 1786 symbolisch aufgehoben. So setzt z. B. Adorno die – allerdings auch für ihn prekäre – Harmonie der *Iphigenie* mit der Beethovenscher Streich-

<sup>21</sup> *Herzensergiessungen*, 102.

<sup>22</sup> Vgl. u. a. W. Rasch, *Goethes „Iphigenie auf Tauris“ als Drama der Autonomie*. München 1979; D. Borchmeyer, „Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris.“ In: H. Müller-Michaels (ed.), *Deutsche Dramen*. Königstein/Ts. 1981, 52–86; K. Weimar, „Ihr Götter!“. In: W. Barner, E. Lämmert, N. Oellers (eds.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, 303–327; P. Pütz, „Nähe und Ferne zur Antike: „Iphigenie“ und „Maria Stuart““. In: Op. cit., 289–302; H.-G. Werner, „Verteufelt human. Etwas über den Zusammenhang zwischen Goethes „Iphigenie“ und Grillparzers „Goldenem Vließ““. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 86–88, 247–259; W. Wittkowski, „„Bei Ehren bleiben die Orakel und gerettet sind die Götter“? Goethes „Iphigenie“: Autonome Humanität und Autorität der Religion im aufgeklärten Absolutismus.“ In: *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984), 250–268.

<sup>23</sup> Vgl. G. Sichardt, *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung*. Weimar 1957, 14–25 u. d. „Kommentar“ in: Johann Wolfgang Goethe, *Dramen 1776–1790* (Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* I. Abt., Bd. 5), 1007 ff.

quartette gleich.<sup>24</sup> Abgesehen von den Problemen, die der von Adorno verwandte Begriff des Klassizismus mit sich bringt, ist damit aber eine Verwandtschaft und gegenseitige Übersetzbarkeit von Wort und Ton vorausgesetzt, die in Werken wie der *Iphigenie* und den sie vorbereitenden und begleitenden Debatten der Musiktheorie allererst konstruiert wird und dann in Texten wie denen Wackenroders zum Tragen kommt.

Seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts läßt sich nämlich im deutschen Sprachraum, angereichert durch Argumente aus Frankreich, Italien und England, eine Tendenz nachzeichnen, die auf eine Semantisierung der Musik einerseits, auf eine Musikalisierung der Sprache andererseits hinausläuft. Gleichzeitig verfällt die große europäische Kunstform der Oper, in deren „klassischer“ Form als *opera seria* und *opera buffa* die Verwandtschaft von Musik und Text immer wieder aufzubrechen drohte, zunehmend der Kritik. Der Nachzeichnung dieser Entwicklung gilt der erste Teil dieser Studie.

Diese musikalischen und musikologischen Entwicklungen sind Teil einer größeren Umschichtung im Diskurs des 18. Jahrhunderts und bleiben darum nicht ohne Parallelen im Bereich des Sozialen und der Politik. In der Geschichte der Musik und vor allem der Oper ist die Verwebung von großer Politik und Ästhetik nicht neu: schon lange bevor die Trompeten vom Festspielhügel aktive und abgesetzte Diktatoren zu sich riefen oder mit dem Grafitto „Viva Verdi!“ verschlüsselt für die Einheit Italiens geworben wurde, hatten Auseinandersetzungen um die Oper programmatische Bedeutung für politische Umwälzungen. So läßt sich etwa die berühmte „querelle des bouffons“ im Paris der Jahre 1752–1754<sup>25</sup>, in die, wie Rousseau in der ihm eigenen Bescheidenheit berichtet, er und „les hommes de génie“ verwickelt waren, durchaus als Generalprobe für die Große Revolution begreifen – einschließlich der Tatsache, daß Generalproben bekanntlich immer schief gehen. Wenn also im Verlauf des Jahrhunderts die französische und vor allem die italienische Oper als Kunstform grundsätzlich in Zweifel gezogen und die ästhetische Domäne der Musik neu definiert wird, gilt es, Parallelerscheinungen zu benennen.

Davon eine ist die Neudefinition der Rolle der Frau und, allgemein, des Verhältnisses der Geschlechter zueinander. Einerseits

<sup>24</sup> Vgl. Th. W. Adorno, „Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*.“ In: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. II. Frankfurt/M. 1980, 495–514.

<sup>25</sup> Vgl. E. Borrel, „La Querelle des Bouffons.“ In: *Histoire de la Musique II* (Encyclopédie de la Pléiade). Paris 1963, 26–39.

werden, seit die Debatte über das Wesen der Musik auf physikalischer und physiologischer Ebene geführt wird, in die Argumente immer deutlicher Geschlechtscharakteristiken eingeschoben. Andererseits resultieren aus der generellen Opernkritik Forderungen an die „Zurechnungsfähigkeit“ der Akteure, a fortiori der Frauen. Goethes *Iphigenie*, in der es bekanntlich um die Ersetzung eines alten durch ein neues Wertesystem geht, greift, gerade als Musikstück, in die Diskussion um diese Neudefinition ein. Im zweiten Teil soll dies anhand eines interpretierenden Durchgangs durch das Drama plausibel gemacht werden.

## Exposition

Ohne die komplexen Veränderungen in der Musikauffassung damit als Teil einer kontinuierlichen Entwicklung werten zu wollen, lassen sie sich als eine Bewegung „von . . . zu“ darstellen. Die wichtigsten Aspekte, von denen viele sich überschneiden, lassen sich unter folgende Rubriken bringen:

**Von der Mathematik zur Physik und Physiologie:** Seit ihren pythagoräischen Anfängen galt die Musik für eine mathematische Disziplin. Ihre Intervalle spiegelten die Proportionen wieder, die Teil der Gesamtproportionalität der Welt waren und nach denen auch Geometrie und Arithmetik forschte; ihre Komposition ließ sich darum einer arithmetischen Aufgabe vergleichen.<sup>26</sup> Noch 1712 schrieb Leibniz: „musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.“<sup>27</sup>

Diese „desanthropomorphe Auffassung der Musik“<sup>28</sup> weicht ihrer physiologisch-physikalischen Begründung. Beginnend etwa mit Rameaus *Traité de l'Harmonie* (1722) wird die Konsonanz des Drei-

<sup>26</sup> Vgl. hierzu J. Zimmermann, „Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise.“ In: G. Schnitzler (Hg.), *Musik und Zahl*. Bonn 1976, 81–135. Zimmermanns ideologiekritischer Beitrag geht allerdings nicht auf die Machteffekte dieser Wandlung ein.

<sup>27</sup> Brief an Chr. Goldbach, 17.4. 1712 (zit. b. J. Zimmermann, Op. cit., 101).

<sup>28</sup> D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Berlin/Budapest 1970, 181.

klanges aus der Physik der im „Corps Sonore“ erzeugten Obertonreihen erklärt. Folglich gilt auch nicht mehr die rein schriftliche Regularität der Mathematik, sondern die physiologische Instanz des Gehörs als der Maßstab in der Musik:

Ce qu'il y a de singulier, c'est que, dans le cours des siècles, tous les Philosophes et tous les Mathématiciens, qui ont voulu raisonner sur la Musique, sont tombez dans les mêmes erreurs que Pythagore: ils ont calculé, chiffré, mesuré, et le sens de l'ouïe qui seul indiquoit le principe des toutes leur opérations, et les corps sonore qui seul possédoit ce principe, n'ont point été consultés.<sup>29</sup>

Die Eminenz des Gehörsinnes wird von nun an, auch von Rameaus Gegnern, nicht mehr angezweifelt werden.

J. Mattheson, einer der einflußreichsten deutschen Theoretiker seiner Zeit, schreibt 1739: „In der Physik oder Naturkunde liegen demnach die ersten aufrichtigen Gründe der Musik [...] In der Mathematik hergegen finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühselig entdeckte Elemente, gar keine Fundamente.“<sup>30</sup> Physikalische Musikkunde ist zugleich Kunde von der Natürlichkeit des Menschen, seiner physiologischen Ausstattung und von der Natürlichkeit der Musik:

Menschliche Gemüter sind gleichsam das Papier, Mathesis ist die Feder, Klänge sind die Dinte, aber die Natur muß der Schreiber sein.<sup>31</sup>

Die aus der Natur erwachsende Musik wird dabei schon bei Rameau mit Geschlechtsmerkmalen belegt<sup>32</sup>, die, im Laufe der Entwicklung

<sup>29</sup> J.-Ph. Rameau, *Vérités également ignorées et intéressantes tirées du Sein de la Nature* (1764). Ed. H. Schneider, Wiesbaden 1986 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXV) 8.

<sup>30</sup> J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739, Vorrede IV, 20.

<sup>31</sup> Ibid. Vgl. a. C. Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.5) Laaber 1985, 58 über die neue Wissenschaft der Akustik, „die vom Geist der modernen Naturwissenschaft statt von dem des Aristotelismus geprägt war und nicht Proportionen als Ursache (scholastisch gesprochen als „causa formalis“) konsonanter Zweiklänge, sondern Obertonreihen als Naturvorbilder von Durdreiklängen interpretierte.“

<sup>32</sup> Rameau, *Vérités* ... op.cit., 62: „Si l'on se souvient que la proportion arithmétique d'où dérive le *Mode mineur*, tire son origine de l'harmonique, seule directe dans la résonance du Corps Sonore, et arbitre du *Moien majeur*, on remarquera, pour peu qu'on soit sensible aux effets de la Musique dans son exécution que la différence de ces deux genres fait sur l'ame une impression absolument conforme aux caractères distinctifs des deux sexes, où l'on ne peut méprendre dans la comparaison.“ Hieraus entwickelt Rameau eine kühne Theorie der musikalischen Generation: aus dem Aufeinandertreffen von Mull und Dur (welche Tonart welches Geschlecht repräsentiert ist sowohl in Rameaus Terminologie als auch in der drastischeren Unterschei-

immer insistenter werdend<sup>33</sup>, im wagnerischen „*Die Musik ist ein Weib*“<sup>34</sup> kulminieren sollen.

**Vom Ethos zum Affekt:** Die repräsentative, hochkomplizierte und „kühle“ Form, in der vor allem in der Hofoper menschliche Konflikte dargestellt wurden, wird zunehmend unglaubwürdig. Die nach dem Aristoteles-Verständnis der Zeit angestrebte kathartische Wirkung der französischen Oper und die unverhohlene Künstlichkeit und Serialität der opera seria und buffa werden mit dem Ideal der Einfalt, Natürlichkeit und charakterlichen Stimmigkeit konfrontiert. Musik, im Einklang mit der aufklärerischen Affektenlehre, ist nicht mehr nur Repräsentant, sondern unmittelbarer Ausdruck der den Menschen bedrängenden Affekte:

Ein Mensch, der auf das stärkste aufgebracht oder auch am allerbetrübtesten ist, wird, wenn sein Affekt in Worte ausbricht, völlig singen.<sup>35</sup>

Diesem Zusammenhang von Affekt und seiner unmittelbaren musikalischen Ausdrucksfähigkeit wird sekundiert in der u. a. von Rousseau entworfenen These von der ursprünglichen Musikalität der Sprache:

Il semble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable Chant . . . Le Chant mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la Voix parlant ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le Chant.<sup>36</sup>

---

dung von Dur und Moll klar angezeigt) entsteht die Dissonanz, die in der Musik die Funktion des Begehrens (désir) übernimmt. Daß die Frau moll ist, besagt bei Rameau übrigens auch, daß sie wie dieses Tongeschlecht nur derivativ ist.

<sup>33</sup> Die Feminisierung der Musik läßt sich in fast allen zeitgenössischen Quellen (s. die zitierten Werke von J. Mattheson u. F. W. Marburg) nachlesen. Zur Gleichung Natur = Frau = Kunst vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987, 31–130.

<sup>34</sup> R. Wagner, *Oper und Drama*. In: ders., *Dichtungen und Schriften* Bd. 7. Frankfurt / M. 1983, 114. S. a. 112: „*aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber – ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären.*“

<sup>35</sup> Johann Adolph Scheibe, *Von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele* (1749). Zit. nach H. Krause-Graumnitz, *Vom Wesen der Oper*. Berlin 1969, 57.

<sup>36</sup> J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*. Paris 1768 (Hildesheim/New York 1969), s. v. „Chant“.



Dieser Bezug der Musik auf die Affekte gilt auch für die nicht-vokale Musik. So schreibt etwa der große Komponist und Musikpädagoge C. Ph. E. Bach:

Indem ein Musicus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecte setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.<sup>37</sup>

**Von der Harmonik zur Melodie:** Die nicht-physikalisch, d. h. mathematisch begründete Harmonielehre, wie sie etwa noch in Bachs Spätwerk im Zentrum stand, wird der Unverständlichkeit, der Gelehrsamkeit und Gefühlslosigkeit geziehen. Rousseaus Affekt gegen die Konventionalität der Harmonie setzte bekanntlich die Einfachheit der Melodie ins Zentrum aller Musik.<sup>38</sup> So aber auch schon seine deutschen Vorgänger: „Die Kunst des Komponierens guter Melodien ist das innerste Wesen der Musik.“<sup>39</sup> Nur die Melodie erfüllt die Forderung nach Verständlichkeit und Symmetrie und wird dem Anspruch auf Naturnähe gerecht.

<sup>37</sup> Carl Phillip Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, Clavier zu spielen*. Berlin 1753 (Leipzig 1976), 122. Ein hervorragender Überblick über die Auswirkung der Affektenlehre auf die Musik läßt sich gewinnen aus: F. T. Wessel, *The Affektenlehre in the Eighteenth Century*. Diss. Indiana University 1955.

<sup>38</sup> Vgl. J.-J. Rousseau, „Essay on the Origin of Languages, which treats of Melody and Musical Imitation.“ In: *On the Origin of Language*. Chicago 1966, 57: „By imitating the inflections of the voice, melody expresses pity, cries of sorrow and joy, threats and groans. All the vocal signs of passion are within its domain. It imitates the tones of languages, and the twists produced in every idiom by certain psychic acts (mouvemens de l'ame).“ Vgl. dazu auch die von J. Derrida (*Grammatologie*. Frankfurt/M. 1974, 336–372) diskutierten Texte. Derridas Diskussion des „Essai“ und der Gebrauch, der von ihm und anderen, ihn umgebenden Texten in der vorliegenden Arbeit gemacht wird, verdeutlicht einen Unterschied zwischen Dekonstruktivismus und Diskursanalyse: Derrida interessiert sich für den strukturellen Wert, den die Differenz von Harmonie und Melodie als Ausdruck einer tiefer liegenden Differenz in Rousseaus (und nicht nur dessen) Diskurs hat. Es geht ihm also nicht so sehr um diesen Text als Aussage innerhalb einer spezifischen Diskursformation, sondern um die Entbergung eines unausgesprochenen Inhalts (Ebda., 371: „Was sagt Rousseau (sic!), ohne es zu sagen?“) innerhalb eines universellen Diskurses (des Logozentrismus). Zu diesem Unterschied vgl. a. F. Kittler, „A Discourse on Discourse.“ In: *Stanford Literature Review*. Spring 1986, 157–166, bes. 158.

<sup>39</sup> Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737, 12.

### Von der Saite zur Stimme:

Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. / Wer die Composition ergreift, muß in seinen Sätzen singen. / Wer auf Instrumenten spielt, muß des Singens kundig seyn. / Also präge man das Singen jungen Leuten fleißig ein.<sup>40</sup>

Mit diesen Versen greift der spätere Klopstock-Vertoner Telemann die alten Gesetze der „berechnenden“ Musik an. Von der Stimme, so sie nicht etwa in Motetten mit anderen vereint ist, lassen sich nur Melodien singen. Die menschliche Stimme wird zum zentralen Instrument, das der Einfachheit, Natürlichkeit und Affektgeladenheit der melodischen Musik Ausdruck gibt. Alle theoretischen Neudefinitionen von Musik, die im 18. Jahrhundert statthaben, kommen, ausdrücklich oder nicht, in der zentralen Rolle der Stimme überein.<sup>41</sup>

Gleichzeitig wird aber – wiederum mit Nachdruck auf der Forderung nach Natürlichkeit – die Stimme fest mit dem sie tragenden Körper vereint. In der italienischen Oper spielen Kastraten entweder die Rolle des Liebhabers – oder die der Liebhaberin.<sup>42</sup> Diese sexuelle Unordnung, die Mozart in der Rolle des Cherubino gültig verewigt hat, wird zu Ende des Jahrhunderts aufgegeben, ja denunziert, und die Stimmen in ihrem „realen“, d. h. familialen Kontext dekliniert. Der erste Liebhaber ist nun ein Tenor, der Vater ein Bariton oder Bass, die Mutter ein Alt, die Tochter oder Geliebte ein Sopran. Damit ist gewissermaßen die stimmliche Grundlage erstellt, auf der jede Oper auch zum Familiendrama wird.

**Von der Darstellung zur Kommunikation:** Noch die Spätformen der opera seria wie auch die anderen konzertanten Musikpraktiken waren Inszenierungen ohne anderen Anspruch als der Darstellung der (meist höfischen oder klerikalen) sie ermöglichenden und konsumierenden Gesellschaft. Sobald die Musik jedoch als fundamental sprachfähige Kunst definiert wird (und nicht mehr nur als „buchstäbliche“, wie es sich zum Beispiel in den Variationen über B-A-C-H, aber auch den Dacapo-Arien noch ausdrückt), geht es um die Kommunikation von Inhalten, die, wie gesagt, die allen Menschen gemeinen Leidenschaften oder Affekte sind:

<sup>40</sup> G. Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*. Eine Dokumentensammlung. Wilhelmshaven 1981, 17.

<sup>41</sup> Vgl. dazu vom Vf., „Verstimmung. E.T.A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik.“ In: *Dvjs* 63/1 (1989), 98–119.

<sup>42</sup> Vgl. dazu A. Heriot, *The Castrati in Opera*. London 1960.

... die Tonkunst gibt uns dazu [sc. zur Darstellung der Affekte, HMS] die besten Mittel an die Hand, weil sie und die wahre Sprache der Leidenschaften und Gemütsbewegungen am besten kennen und ausdrücken lehrt.“<sup>43</sup>  
Kurz: „Die Musik ist die Sprache der Leidenschaften.“<sup>44</sup>

Hier wird deutlich, daß die von Rousseau und anderen so mächtig verfochtene These von der ursprünglichen Musikalität der Sprache immer auch den Effekt hat, die Sprachlichkeit, und das heißt universelle Kommunikabilität der Musik zu erweisen. So schreibt Gluck:

Ich gestehe, daß ich sie [sc. seine „Iphigenie“, HMS] mit Vergnügen in Paris aufgeführt haben würde, weil wir durch ihre Wirkung und mit Hilfe des berühmten Herrn Rousseau aus Genf (den ich zu befragen beabsichtige, indem wir eine edle, empfindungsvolle und natürliche Melodie mit einer Deklamation genau nach der Prosodie jeder Sprache und dem Charakter jedes Volkes suchten) das Mittel festzustellen vermocht haben würden, welches ich vor Augen habe, um eine für alle Nationen geeignete Musik zu erschaffen und den lächerlichen Unterschied der nationalen Musik verschwinden zu machen.<sup>45</sup>

Diese Universalsemantisierung der Musik führt ganz folgerichtig zur Erstellung hermeneutischer Verzeichnisse, die eine zwingende Interpretation der Musikstücke erlauben und den Hörer aus seiner Passivität reißen sollen. Theoretiker wie Mattheson und Marpurg erarbeiten Richtlinien, nach denen sprachliche Sätze musikalisch artikuliert werden können, und zwar mit Einbezug von Komma, Semikolon, Strich und Punkt.<sup>46</sup> Z. Denes schreibt, mit Bezugnahme auf Matthesons „Kern melodischer Wissenschaften“:

Die sich in kleinen Intervallen bewegend Melodie drücke beispielsweise ein sanftes, wehmutsvolles Gefühl aus, die Benützung der großen Intervalle sei der Ausdruck von Fröhlichkeit, Freude; die konsonante Harmonie zeuge von vollkommener Ruhe des Gemüts, die Dissonanz von Ärger, erregtem Gemüt; die Wirkung der punktierten Rhythmik sei lebendig, erfrischend; der Pralltriller drücke Lebendigkeit, Glanz aus usw. Die Intonationstheorie meldet sich hier als eine auch in ihren Details ausgearbeitete Hermeneutik

<sup>43</sup> J. A. Scheibe, a.a.O., 58.

<sup>44</sup> *Wielands Gesammelte Schriften*. I. Abt. Bd. 9, 83.

<sup>45</sup> Chr. W. Gluck, „An den Redakteur des ‚Mercure de France‘.“ (1773). Zit. nach H. Krause-Graumnitz, a.a.O., 62.

<sup>46</sup> Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. Op. cit., 182ff. u. F. W. Marpurg, „Unterricht vom Recitative.“ In: ders., *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Berlin 1762, 349ff. Auch dieser Aspekt wird von Wagner (*Oper und Drama*. Op. cit., 232ff.) ausführlich diskutiert.

und gibt im Geiste des Wörterbuch-Prinzips eine eingehende Beschreibung der konkreten Affektgehalte sämtlicher musikalischer Formenelemente.<sup>47</sup>

Aufklärerischen Prämissen gemäß sind die dargestellten Affekte universell, stände-übergreifend und müssen sich demnach in ihrer Darstellung der Vernunft als Regulativ der Kommunikation beugen:

Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden . . . Die Vernunft lehret, daß wenn man durch die bloße Rede von jemanden etwas verlangt, man sich solcher Ausdrücke bedienen müsse, die der andere versteht. Nun ist die Musik nichts anderes als eine künstliche Sprache, wodurch man seine musikalischen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen soll.<sup>48</sup>

Diese Tendenz zeigt sich bisweilen in bizarrer Gestalt:

Die Betonung der theoretisch bereits um die Jahrhundertmitte von Christian Gottfried Krause postulierten „Sprachfähigkeit“ der Musik führte schließlich zu dem Versuch des Dichters Heinrich Wilhelm Gerstenberg, der c-moll Fantasie [C. Ph. E. Bachs, HMS] (1753, Wq 63,6) im Jahr 1767 einen Text zu unterlegen – einen Hamletmonolog.<sup>49</sup>

**Von der Oper zum Musikdrama:** Durch die Betonung der Sprachlichkeit und Kommunikabilität der Musik gerät auch die radikale Bedeutungslosigkeit und rein insulare Schlüssigkeit der opera seria und buffa unter Beschuß. In diesen Opern läßt sich zwar eine übergreifende Handlung ausmachen, sie ist jedoch, selbst nach der Straffung durch Metastasio, von haarsträubender Kompliziertheit<sup>50</sup> und wird zudem immer wieder von Dacapoarien unterbrochen.<sup>51</sup> Dies wurde

<sup>47</sup> Z. Denes, op. cit., 188.

<sup>48</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*; Berlin 1752, 212. Quantz war Kapellmeister Friedrich des Großen.

<sup>49</sup> C. Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Op. cit., 219.

<sup>50</sup> Man denke etwa an Metastasios Meisterwerk *L'Olimpiade* oder auch noch an die Verwicklungen der *Nozze di Figaro*. Verglichen hiermit ist Wagners *Ring* eigentlich nur durch seine Größe kompliziert.

<sup>51</sup> In mediengeschichtlicher Perspektive beschreibt F. Kittler („Weltattem. Über Wagners Medientechnologie.“ In: *Diskursanalysen 1* (1987), 94–107, 95) die Diskontinuität der alten Oper: „Eine mehr oder minder rudimentäre Interaktion, wie die Recitativo-Partien sie ausformulierten, folgte dem Modell Drama: Rede und/oder Blick informierte die Handelnden über ihre gegenseitigen Positionen im Spiel. Wenn sie dagegen Arien sangen und damit das akustische Feld betraten, dann um sogenannte Affekte auszudrücken, die ihrerseits wenig Rückwirkung auf die dramatische Interaktion hatten. Nur in Ausnahmefällen transportierten Klänge (wie Signale oder Schreie) Information auch auf der interpersonalen Ebene. Die Oper beruhte also auf einer Trennung zwischen verbalen und akustischen Daten, Reziativen und Arien, einer Trennung, die in letzter Analyse einfach die Arbeitsteilung

auch vom Musikbetrieb verstanden: so ließ z. B. Händel, wenn die wirtschaftliche Lage seines Opernhauses in London es gebot, sogenannte Pasticci, Verschnitte verschiedener berühmter Opern mit den jeweilig beliebtesten Arien aufführen. Originalität war sicher kein Hauptanliegen von Librettisten und Komponisten.<sup>52</sup>

Durch die Verkörperung von Frauenrollen durch Kastraten und von Hosenrollen durch Frauen, war in der italienischen Oper keine Verbindung zwischen Körper, Stimme und Dargestelltem auszumachen und das Gebot der Natürlichkeit arg verletzt. Letztlich erfordert diese Art Oper ein ganz anderes Hören als das zukünftige Musikdrama: da die Handlungen bekannt und in Versatzstücken austauschbar waren, interessierte man sich vor allem für die artistische Qualität der jeweiligen Darbietung der Arien oder Inszenierung und ging während des Rezitativs oder den eingestreuten intermezzi und Ballets anderen Vergnügungen nach.

Unter dem Anspruch der kommunizierbaren Inhalte der Musik wurde nun der Zuhörer ganz in den Bann der zu verstehenden und also nachzuvollziehenden Handlung geschlagen. Der jahrhundertalte Streit, ob „prima le parole o prima la musica“, wurde eindeutig entschieden:

Ich dachte die Musik wieder auf ihre wahre Bestimmung zu beschränken, der Poesie durch den Ausdruck und durch die Situation der Fabel zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnütze, überflüssige Verzierungen zu erkälten, und ich glaubte, daß sie dasselbe bewirken solle, wie in einer richtig und wohlangelegten Zeichnung die Lebendigkeit der Farbe und der wohlverteilte Kontrast von Licht und Schatten, die dazu dienen, die Figur zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern . . . Das ist es, was ich zu erreichen trachte: stets einfach und natürlich, soweit es mir möglich ist, strebt meine Musik nur nach größtem Ausdruck und nach Verstärkung der Deklamation der Dichtung.<sup>53</sup>

---

zwischen Libretto und Partitur, Textliferant und Komponist, wiederholt haben mag.“

<sup>52</sup> R. Strohm (*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven 1979, 20) bemerkt hierzu: „Viele, wenn nicht die Mehrheit der italienischen Opern des 18. Jahrhunderts sind aus sowohl älteren als auch neukomponierten Stücken zusammengesetzt . . . Nicht die Opernpartituren als Ganzes, sondern mehr die Kleinteile zirkulierten, und zwar intensiv . . . So hatte jeder Komponist, aber auch jeder Sänger und Impresario eine Fülle von Vorbildern an der Hand, und jede Neuschöpfung mußte sofort wieder mit ebensovielen Konkurrenten rechnen.“

<sup>53</sup> Chr. W. Gluck, „Alceste“: „Dedikationsschreiben an den Großherzog der Toskana.“ (1767) Zit. nach H. Krause-Graumnitz, op. cit., 60. Selten sind die Überlegungen zu diesem Thema so subtil wie in Lessings Laokoon, wo zwar auch die Musik ein System natürlicher Zeichen darstellt, das in der Oper mit dem willkürlichen sprachlichen

## Überleitung

Aus diesen Entwicklungen geht die Oper verändert hervor. Neben den formalen Innovationen, die darauf zielten, die Kluft zwischen dramatischer und musikalischer Handlung zu überbrücken, ist es die Rolle der Frau, die sich grundsätzlich verändert. Wo vordem noch – wie in der opera seria – Frauen und Männer unterschiedslos den Fügungen eines offensichtlich auf höchste Absurdität bedachten Schicksals ausgesetzt waren oder – wie in der buffa – die Frauen gar die dominierenden und bei weitem verständigsten Akteure waren, muß nun ein Frauentyp auf die Bühne, der sich entweder den Anforderungen von Vernunft, Staat und Familie zu fügen gewillt zeigen muß oder darüber wahnsinnig wird und zugrunde geht.<sup>54</sup> Diese unter dem Titel einer dramatischen Konsolidierung und gesteigerten musikalischen Kohärenz sich vollziehende Umschreibung der Frauenrolle harmoniert im deutschen Sprachraum mit dem Projekt eines nationalen Singspiels (mit seinen Nebenformen Melo- und Monodrama oder Dramolett).<sup>55</sup> An der dichterischen Front wird es vor allem von Wieland verfochten; Teil dieses Projekts ist Goethes *Iphigenie*<sup>56</sup>.

---

Zeichen vereinigt werden muß, die grundsätzliche Problematik jedoch in der Inkongruenz der den beiden Zeichensystemen eignenden Zeitreihen gesehen wird. Vgl. G. E. Lessing, *Werke* Bd. 6, 651 ff. (Paralipomenon 27)

<sup>54</sup> Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß C. Clément in ihrem schönen Buch, in dem es gerade um den Opfercharakter der Frauenrolle geht (*L'Opera ou la défaite des femmes*. Paris 1979), nur Opern nach dieser Tendenzwende bespricht.

<sup>55</sup> Zum deutschen Singspiel vgl. u. a. U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*. Kassel 1988, 345–357.

<sup>56</sup> Damit ist nicht gesagt, daß die „Iphigenie“ ein Singspiel im Sinne des terminus technicus ist, sondern nur: „Wir können die arbeit, die Wieland an der Alceste vollbracht hat, in drei Worten zusammenfassen: er modernisiert, er verinnerlicht, er idealisiert. Und das tut gerade auch Goethe in seiner Bearbeitung der Iphigenie des Euripides ... An diese [Wielands, HMS] Form des drama und an keine andre schliesst Goethes Iphigenie sich an.“ J. Minor, „Die Wielandschen Singspiele und Goethes Iphigenie.“ In: *Zeitschrift f. dt. Philologie* 19 (1887), 225–236, zit. 235. Zum Goethes Singspielen vgl. H.-A. Koch, *Das deutsche Singspiel*. Stuttgart 1974, 87–94 u. ders., „Die Singspiele.“ In: W. Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen*. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980, 42–64 sowie S. Kohler, „Das Singspiel als dramatischer Formtypus: Goethe-Strauss-Hofmannsthal.“ In: W. Wittkowski (Hg.), *Goethe im Kontext*. Tübingen 1984, 181–193.

### Durchführung

Goethe war mit Wieland wegen dessen Singspiel *Alceste*, das 1773 in Weimar aufgeführt wurde<sup>57</sup>, aneinandergeraten. Gerade die Domestizierung des tragischen Materials war Ziel seines Spotts in der Farce *Götter, Helden, Wieland*<sup>58</sup>. In Weimar angekommen und sich selbst durch die Übernahme seiner Beamtenpflichten disziplinierend<sup>59</sup>, waren diese Streitigkeiten jedoch schnell vergessen; Wieland wird zu seinem wichtigsten Gesprächspartner in rebus poeticis.<sup>60</sup> Dieser hatte die programmatische Bedeutung, die er der *Alceste* zumaß, durch zusätzliche Veröffentlichungen theoretischer Natur unterstrichen.<sup>61</sup> Häufig auf den Grafen Algarotti, einen der Theoretiker der Opernreform, bezugnehmend, faßt er hier die Resultate der Opernkritik in der Absicht zusammen, das von ihm entworfene Singspiel als Lösungsvorschlag vorzustellen. Er dringt auf eine „ausgeführte Behandlung und Entwicklung der Affecte“<sup>62</sup>, auf die Verlagerung der Handlung ins Innenleben der Personen, auf Simplität der sujets. Die Musik ist, wie bei Gluck, nuremehr Colorit der sprachlich und szenisch entwickelten Problematik: „Denn was unternimmt der Componist, der das Werk eines Dichters in Musik setzt, Anderes, als die Zeichnung und Skizze eines Anderen auszumalen?“<sup>63</sup>

<sup>57</sup> Vgl. dazu E. Pasqué, „Alceste von Wieland und Schweitzer, die erste deutsche Oper der neueren Zeit.“ In: ders., *Goethe's Theaterleitung in Weimar*. Bd. 2, Leipzig 1863, 353–390.

<sup>58</sup> Werke, *Weimarer Ausgabe (WA)*, I. Abth., Bd. 38, 11–36.

<sup>59</sup> Vgl. Goethes Tagebuch 13. 1. 1779 (WA III. Abth., Bd. 1, 77): „Der Druck der Geschäfte ist sehr schön der Seele, wenn sie entladen ist spielt sie freyer und genießt des Lebens. Elender ist nichts als der behagliche Mensch ohne Arbeit, das schönste der Gaben wird ihm eckel.“

<sup>60</sup> Vgl. dazu F. Sengle, „Wieland und Goethe.“ In: ders., *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850*. Stuttgart 1965, 24–45.

<sup>61</sup> Chr. M. Wieland, *Alceste*. In: ders., *Gesammelte Werke*. Op. cit., I. Abt. Bd. 9, 343–377; ders., *Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste“*. Ebda., 378–409; ders., *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände*. Op. cit., I. Abt., Bd. 14, 74–99.

<sup>62</sup> Wieland, *Versuch* ... Op. cit., 86.

<sup>63</sup> Op. cit., 96. Dieselbe Idee heißt bei F. Algarotti („Saggio sopra l'opera in musica.“ In: ders., *Saggi* (a cura di Giovanni da Pazzo). Bari 1963, 149–192, 152: „Esso (sc. il libretto) è la pianta dell'edifizio; esso è la tela su cui il poeta ha disegnato il quadro che ha da esser colorito di poi dal maestro di musica.“ Goethe schrieb am 19. 5. 1812 an Schiller (*Briefe (Hamburger Ausgabe)* Bd. III, 192): „Ich halte davor, der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musiker vollkommenen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit oder mit starken oder

Im Rahmen dieses Projekts eines eigenständigen deutschen Singspiels, mit dem Wieland, über die innerästhetischen Gesichtspunkte hinaus, auch den ökonomischen Möglichkeiten der kleineren deutschen Höfe (etwa des Weimarer) Rechnung zu tragen versucht<sup>64</sup>, beginnt Goethe die Arbeit an der *Iphigenie*<sup>65</sup>. Dieser Zusammenhang ist auch darum interessant, weil die von der Goetheforschung oft verfolgte Fährte, die *Iphigenie* als Dokument einer Auseinandersetzung Goethes mit der griechischen Antike und damit als Vorboten seiner „klassischen Periode“ zu lesen, ins Dunkel führt und sich weder inhaltlich noch biographisch halten läßt.<sup>66</sup>

Der Ort, an dem Goethe sein „Töchterchen“<sup>67</sup> Iphigenie aufstehen läßt, ist eine Insel der Fremde und der vollkommenen Abwesenheit von Identitätskriterien, und von Klagen darüber ist die „Iphigenie“ leitmotivisch durchzogen. „Der Frauen Zustand ist der Schlimmste vor allen Menschen“ heißt es im Eingangsmonolog.<sup>68</sup> Die Abwesenheit der von ihr als essentiell empfundenen Referenzen – Heimat, Familie – scheint ihr die Gewinnung persönlicher Identität zu verunmöglichen; und folgerichtig charakte-

---

feinen Fäden, wie es ihm gutdünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Karton sein, kein fertiges Bild.“

<sup>64</sup> Vgl. zu diesem Aspekt T. Koebner, „Hofkritik im Singspiel.“ In: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert GH Wuppertal – Uni Münster. Heidelberg 1981, 11–25. Zu einer eingehenderen Würdigung der Wielandschen Singspieltheorie vgl. u. a. J. D. Lindberg, „Algarotti, Calsabigi (sic!) und Wieland: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Singspieltheorie Wielands.“ In: *Seminar* 4 (1968), 17–25 sowie E. E. Timpe, „Wielands Singspiele and the Rebirth of German Opera.“ In: *Seminar* 13 (1977), 203–214.

<sup>65</sup> K. P. Dencker, „Zur Entstehungsgeschichte von Goethes „Iphigenie auf Tauris“. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 71 (1967) 69–82, bes. 70–77, bringt überzeugende Indizien für eine Rückdatierung der ersten Arbeiten an der „Iphigenie“ auf 1775, das Jahr, in dem Wielands „Versuch über das deutsche Singspiel . . .“ geschrieben wurde.

<sup>66</sup> Vergleiche der euripideischen mit der Goetheschen Iphigenie ermöglichen, außer den offensichtlichen Parallelen, keine Einsicht in die Novität der *Iphigenie*; vgl. u. a. S. Melchinger, „Das Theater Goethes. Am Beispiel der „Iphigenie“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), 297–319 u. A. Lesky, „Goethe und die Tragödie der Griechen.“ In: *Jahrbuch des Wiener-Goethe-Vereins* 74 (1970), 5–17. Zu Goethes Antikerezeption vgl. die erschöpfende Kollation von W. Schadewaldt, „Goethes Beschäftigung mit der Antike.“ In: ders., *Goethestudien*. Natur und Altertum. Zürich/Stuttgart 1963, 23–126.

<sup>67</sup> J. G. Gräff, *Goethe über seine Dichtungen*. 2. Theil, 3. Bd (Darmstadt 1968 (Frankfurt/M 1906)), 163.

<sup>68</sup> Aus offensichtlichen Gründen zitiere ich nach der Prosafassung von 1779 Weimarer Ausgabe (WA) Bd. 39 mit Seitenzahl/Zeilenzahl. Hier: 324/2f.



risiert sie ihren Zustand als einen „zweiten Tod“ (324/26 f.; den ersten, daran sei erinnert, hatte sie von der Hand ihres Vaters erlitten). Iphigenie reflektiert über ihr Schicksal hier wie ständig unter Bezugnahme auf ihr Geschlecht als Abstraktum, auf die Kondition Der Frauen; dies ist umso auffallender, als andere Frauen in diesem Drama überhaupt nicht vorkommen. Nun kommt diese Ausflucht ins Allgemeine nicht von ungefähr: Iphigenie ist den Avancen des Thoas ausgesetzt, der sie mit ebenso allgemeinen Vorurteilen attackiert. Thoas ist ein alter Mann, ein Mann des alten Bundes: was in Zukunft Liebe heißen muß, um erhört zu werden, wird von ihm allein durch Sukzessionsschwierigkeiten legitimiert: er will von Iphigenie einen Sohn. Als er ihr mit dieser Begründung seinen Antrag vorbringt, versucht Iphigenie, ihn zunächst durch die fluchbeladene Geschichte ihrer Familie abzuschrecken. Doch für Thoas ist Familie noch kein Roman, in dem sich die Vergehen der Väter in den Neurosen und Psychosen der Kinder fortschreiben könnten; als Königstochter ist Iphigenie ihm umso willkommener. Daraufhin argumentiert Iphigenie mit dem Keuschheitsgebot der Göttin, deren Priesterin sie ist, dann wieder mit der Hoffnung auf Rückkehr in die Familie. Thoas, berechtigterweise, „hört von allem nur das Nein“ (338/5) und verwünscht sie, indem er ihr das Bild der Frauen vorhält, dem Iphigenie widerstreben will, aber mangels Referenzen nicht widersprechen kann: „Thu', was dein Herz dich heißt und höre nicht auf die Stimme guten Raths und der Vernunft, sei ganz ein Weib und gib dich hin dem Trieb, der zügellos dich dahin oder dorthin reißt.“ (338/6ff.)

In dieser Situation, in der Iphigenie das Bild, das Thoas von ihr entwirft, nicht entkräften kann, naht Rettung durch den letzten Mann ihrer Familie. In der Anagnorisis wird Iphigenie endlich auf den neuesten Stand ihrer Familiengeschichte gebracht, zunächst durch den mental intakten, ja odysseischen Pylades, dann durch ihren psychotisierten Bruder Orest. So grauenhaft diese Geschichte auch sein mag, sie versieht Iphigenie mit dem ersehnten Anker der Identität, sie gibt ihr Wahrheit, die Thoas ihr abgesprochen hatte und zu der ihr jetzt Orest verhilft: „zwischen uns sei Wahrheit!“ (362/19).

Überrückglücklich, ihre Identität als Schwester gefunden zu haben, muß sie jedoch erfahren, daß sie zunächst wiederum als Frau beschimpft wird. Orest: „Schöne Nymphe! ich traue dir nicht!“ (367/11) Iphigenie: „Fasse dich, Orest! erkenne mich! Schilt einer Schwester reine Himmels-Freude nicht unbesonnene strafbare Lust.“ (367/20f.)

Doch Orest ist ja auch noch krank, ganz modern<sup>69</sup> ist er an der Familiengeschichte der Atriden erkrankt, deren Eigentümlichkeit es ist, daß die in ihr aufgehäuften Verbrechen sich immer gegen die Struktur der Familie gerichtet haben: Kinder-, Gatten-, Eltern- und Geschwistermorde. Goethe erdichtet für Orest einen Traum von Kur<sup>70</sup>, in dem der Analysant die Familienstrukturen als geheilt erfährt und er endlich schuldfrei zur Mutter sagen zu können glaubt: „sieh deinen Sohn!“ (370/7) So weit antizipiert Goethe Freud, daß er Tantalus, den ersten Verbrecher der Urhorde „mit ehrnen Ketten fest angeschmiedet“ (370/17) unerlöst darben läßt. Das Glück der Kleinfamilie scheint auch für Goethe auf einem Urverbrechen zu ruhen.

Nachdem aber Orest vom kranken Mann zum Sohn und Iphigenie von der unwahrhaftigen Frau zur Schwester genesen sind, gilt es, diese neuen Positionen in der Auseinandersetzung mit den Mächten des Alten zu bewähren. Pylades hat eine List ersonnen, die dem philadelphischen Dreieck von der Insel helfen soll, und Iphigenie, die gerade erst in ihre Wahrheit eingesetzt wurde, soll sie durch eine Lüge in die Tat umsetzen. Das widerstrebt ihr, denn „dieser Mann [Arkas,HMS] >hat< durch seine Gegenwart mich wieder erinnert, daß ich auch Menschen hier verlasse, und seine Freundlichkeit macht mir den Betrug doppelt verhaßt“. (379/6 ff.) Menschen sind für die neue Iphigenie immer auch Verwandte, und so wird Thoas, von dem sie anfangs noch gewähnt hatte, er wolle sie „mit Gewalt von dem Altar in sein verhaßtes Bett ... ziehen“ (330/18f.), zum „väterlichen Beschützer“ (397/18f.), ja sogar zum „zweiten Vater“ (403/21) adoptiert, und den kann man natürlich nicht anlügen. Noch einmal ergeht sich Iphigenie in einer langen Reflexion über die elenden Bedingungen des weiblichen Geschlechts, dem in Entscheidungssituationen nichts zu tun übrig bleibe: „Ist uns nichts übrig, und muß ein Weib wie eure Amazonen ihr Geschlecht verläugnen, das Recht des Schwerts euch rauben und in eurem Blut die Unterdrückung rächen?“ (393/14 ff.) Doch dann wendet sie sich an die Götter mit der

<sup>69</sup> Insofern ist Schiller nicht auf der Höhe Goethescher Analyse, wenn er kritisiert: „Orest selbst ist das Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien kein Orest, und jetzt da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüth ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand.“ (Gräf, a.a.O., 203). Genau dadurch sind aber Psychosen charakterisiert.

<sup>70</sup> Zu Goethes Interesse an den zeitgenössischen „psychischen Kuren“ vgl. G. Reuchlein, *Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Harfner und Sperata*. Frankfurt et al. 1983 u. G. Diener, *Goethes „Lila“. Heilung eines „Wahnsinns“ durch „psychische Kur“*. Frankfurt 1971.

Bitte, ihr ihren neugewonnenen Platz als deren und der Wahrheit Stellvertreterin nicht streitig zu machen: „... wenn ihr die Wahrhaftigen seid, wie ihr gepriesen werdet, so zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht die Wahrheit!“ (391/31 ff., die Verfassung von 1786 hat gar: „... und verherrlicht durch mich die Wahrheit“). Damit wird Thoas auf eine Ebene des Diskurses gezwungen, auf der nunmehr das „edle [...] Herz“ (394/18), nicht mehr, wie er noch denkt, „ein alt Gesetz gebietet“ (390/15).

Nun, da Iphigenie einmal die Wahrheit geschaffen hat, bleibt es den Männern überlassen, auf diesem Boden zu interpretieren. Der Orakelspruch aus Delphi, Anherr aller Dichtung, steht in seiner absoluten Zweideutigkeit noch zwischen den Parteien. Da erkennt der gesundete Orest, wie schon Faust, daß „Thaten“ (347/4), nach denen er zu Beginn des Dramas noch aus autotherapeutischen Motiven gedürstet hatte, Übersetzungs- oder Interpretationstaten sind; Pylades hatte diesen Umschlag der bloßen in die hermeneutische Aktion schon präzise formuliert: „Die That, die zu vollführen unsre Seele dringt, ist ein unendlich Werk.“ (347/16f.) Orest scheidet nun Bild von Wirklichkeit, Stein von Sein; er legt nicht nur rückwirkend seine Heilung zum Hermeneuten aus, sondern begründet auch den Wahrheitsanspruch seiner Interpretation: „Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm, sind durch die schöne Wahrheit, durch das kindliche Vertrauen beschämt.“ (403/6ff.) Natürlich ist auch seine, wie jede Interpretation, ein Gewaltakt, doch ist sie durch die Wahrhaftigkeit der Schwester legitimiert. Nur im Lichte der Offenheit, die Iphigenie Thoas gegenüber bezeugt hat, setzt sich Orests Auslegung, seine Vereindeutigung des Orakelspruchs als die siegreiche durch. Thoas bleibt nichts als Stein und schöne Worte.

So sind sie also beide wiedergeboren<sup>71</sup>, Iphigenie nach dem Opfer, das der Vater unter Verachtung aller Familienbanden an ihr vollzogen hat und das sie als irgendeine Frau auf die Insel des Thoas verbracht hat, und Orest, nachdem er an der Geschichte seiner Familie in psychotischer Verdunklung gelitten hatte. Beide haben sich mit der Familie versöhnen können und dabei die Kraft gefunden, den barbarischen, weil familienlosen Thoas zu überwinden. Aus Menschen sind, wie Schiller/Beethoven es bald singen werden, Verwandte geworden, und in ihren Beziehungen sind Frauen fortan

<sup>71</sup> Zu den für Goethe so wichtigen Topoi „Wiedergeburt“ bzw. „Neues Leben“ vgl. A. Langen, *Die Sprache des Pietismus*. Tübingen 1954, 149 sowie K. H. Kiefer, *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise“*. Bonn 1978.

zur Wahrheit, Männer hingegen zur richtigen Interpretation befähigt und gar verpflichtet.

Im Lichte der Diskussion um Oper und Singspiel, wie sie oben umrissen wurde, läßt sich nun ermesen, wie sehr die „formalen“ und institutionellen Veränderungen sich auf die Gestaltung der dramatisierten Personen ausgewirkt hat. Kein größerer Abstand läßt sich ermesen, als der zwischen Iphigenie und etwa der Susanna des „Figaro“ oder der Zerlina, die da sagt „vorrei e non vorrei“. Aus der für alle Männer unberechenbaren, alle Männer berechnenden Frau ist die treue, wahrhafte Tochter geworden, auf die sich die Männer bei ihrem Geschäft der Weiterklärung verlassen können. Und kein größerer Abstand läßt sich denken, als der zwischen der bald familialen, bald politischen, bald psychologischen Verwirrung, denen die Charaktere in den Libretti z. B. eines Metastasio oder da Ponte ausgesetzt waren, und der gemessenen Aufklärung, als deren Resultat in der „Iphigenie“ familiale, persönliche und allgemeine Wahrheit zu Einem verknüpft werden.

Doch es läßt sich auch nicht übersehen, daß Iphigenie Opfer einer ganzen neuen Art geworden ist, nicht mehr eines familienvergessenden Vaters, sondern, zeitgemäß, eines Signifikanten. Denn an ihr rächt sich die Homonymie, die zwischen Geschlecht = Familie (334/15f.: „Ich bin aus Tantals merkwürdigem Geschlecht.“) und Geschlecht = Frau (339/10: „Schilt nicht, o König, unser arm Geschlecht“) keine Unterscheidung zuläßt. Wie von einem Schatten wird Iphigenies politische Klage über die Lage der Frauen von ihrer Klage über ihre unselige Familie begleitet, und erst wo diese erhört wird, verstummt auch jene. Von dem Verdacht der Unwahrhaftigkeit, den Thoas ihr stellvertretend für alle Frauen machte, hat Iphigenie sich durch die Gewinnung ihrer Identität zu befreien gewußt. Aber dieser Erfolg war ihr nur durch die vorherige Einordnung in den Rahmen der Familie beschieden. Diese fatale Dialektik der Emanzipation ist in Goethes Drama eingeschrieben.

Denn Wahrheit ist keine Kategorie des Lebens. Sie gestehen, sie repräsentieren, sie gar als Wahrhaftigkeit leben zu müssen, ist eine Bürde, unter der die vorgebliche Emanzipation der Frau zu Ende des 18. Jahrhunderts, ihre Aufnahme in die Gattung der vernünftigen Wesen, im selben Moment ihrer Proklamation in weit unerreichbarere Tiefen zurücksinkt, als dies jemals zuvor der Fall war. Damit wiederholt sich in der Kleinfamilie, deren pädagogischer, politischer und philosophischer Instaurations die äußersten Energien des späten 18. Jahrhunderts gelten, das Opfer der Iphigenie, nur diesmal nicht auf mythischer, sonder auf symbolischer Ebene.

### Coda

Wenn man die *Iphigenie* versteht als Dramatisierung der diskursiven Regeln, unter denen künftig Die Frau zu Wort kommen soll, so ist auch die Frage nach den Frauen, die Goethe bei dieser Niederschrift umgeben haben, legitim oder doch zumindest interessant. Dazu heißt es z. B. in der Psychoanalyse K. R. Eisslers: „Wenngleich Goethes Stück bedeutende Prozesse des breiten Stromes seiner Beziehung zu Frau von Stein widerspiegelt und obgleich viele Faktoren, die Wahrscheinlich die Niederschrift des Stückes herbeigeführt haben, in ihre Richtung deuten, glaube ich doch, daß, insofern Abkömmlinge des verdrängten Unbewußten einfließen, [Goethes Schwester, HMS] Cornelia die Hauptperson und das Zentrum der Tragödie ist.“<sup>72</sup> Ich hoffe demgegenüber gezeigt zu haben, daß in der *Iphigenie* keine Schwester beschrieben wird, sondern eine Frau aus dem vordergründigen Motiv ihrer Befreiung zur Schwester umgeschrieben wird.

Eine philologische Untersuchung der Briefe an Frau von Stein und der darin enthaltenen dichterischen Aussagen sowie ihr Vergleich mit den Resultaten, zu denen die „Iphigenie“ kommt, würde deutlich machen, wie sehr Goethe dieses Drama von sich abgeschrieben hat. Der Kürze halber sei hier nur auf das große Gedicht „Warum gabst du uns die tiefen Blicke . . .“ verwiesen, in dem es heißt: „Ach, du warst in abgelebten Zeiten / meine Schwester oder meine Frau.“<sup>73</sup> Die Darstellung der komplizierten Mechanik des postalischen Verhältnisses zu Frau von Stein muß einer eigenen Arbeit vorbehalten werden. In ihr könnte gezeigt werden, wie Goethe, indem er sie von einer beunruhigenden Frau zur Schwester zurichtete, Charlotte von Stein zu autotherapeutischen Zwecken benutzt hat. Was er bei sich als Krankheit oder zumindest Ungenügen festzustellen glaubte, die ungezügelte Sinnlichkeit und die Unfähigkeit zu lesen und zu interpretieren<sup>74</sup>, ist in der „Iphigenie“ in den Polen Thoas und Orest

<sup>72</sup> K. R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*. Basel/Frankfurt a. M. 1983, 378.

<sup>73</sup> WA, I. Abth., Bd. 4, 97.

<sup>74</sup> Sinnlichkeit, mit dem Stigma der Unwahrhaftigkeit belegt, nennt Goethe während dieser Zeit „miseln“. So heißt es, durchaus provokativ, in einem Brief an Frau von Stein (27. 1. 1776): „Carl gab mir das Zettelgen, das machte die Sache ärger, mich brannt es unter den Sohlen zu Ihnen zu laufen. Endlich fing ich an zu miseln, und da gings besser. Die libeley ist doch das probatste Palliativ in solchen Umständen. Ich log und trog mich bey allen hübschen Gesichtern herum, und hatte den Vorteil, immer im Augenblick zu glauben, was ich sagte.“ Zum „Misel“-Thema vgl. auch die Briefe vom 16. 7. 1776, 12. 6. 1777, 13.–16. 9. 1777, 16. 7. 1778, 3. 11. 1778, 2. 3. 1779,

niedergelegt und erfährt Linderung und Heilung durch das Ideal der schwesterlichen Frau. Und wie im Stück, so kommt auch für Charlotte von Stein diese Idealisierung einer Mortifizierung gleich. Nietzsche scheint Recht zu haben, wenn er auch bei Goethe vom „Vampirismus des Talents“<sup>75</sup> spricht.

Goethe hat öfter Botschaften und Signale in seinen Werken verschlüsselt. Ist es darum reiner Zufall, daß er, als er 1786 von seiner Krankheit glaubte genesen zu sein und sich nach Italien aufmachte, genau das zurück ließ, was der gesundete Orest in Tauris hinterließ: eine Frau von Stein?

---

21. 8. 1779, 30. 3. 1780. Was die Unfähigkeit zu lesen und das Gelesene zu verstehen angeht, so ist das ganze Tagebuch der Italienischen Reise an Frau von Stein (J. W. Goethe, *Tagebuch der italienischen Reise 1786*. Frankfurt/M. 1976) das Dokument ihrer Heilung. So heißt es in einem die ersten Etappen der Reise resümierenden Eintrag (Venedig, 10. 10. 1786): „Die Baukunst steigt vor mir wie ein alter Geist aus dem Grabe, sie heist mich ihre Lehren wie die Regeln einer ausgestorbenen Sprache (Hervorhebung v. Goethe) studiren ... Gott sey Dank wie mir alles wieder lieb wird was mir von Jugendauf werth war ... Jetzt darf ich's sagen, darf meine Krankheit und torheit gestehen. Schon einige Jahre hab ich keinen lateinischen Schriftsteller ansehen, nichts was nur ein Bild von Italien erneuerte berühren dürfen ohne die entsetzlichsten Schmerzen zu leiden. Hätt ich nicht den Entschluß gefaßt den ich jetzt ausführe; so wär ich rein zu Grunde gegangen und zu allem unfähig geworden, solch einen Grad von Reife hatte die Begierde diese Gegenstände mit Augen zu sehen in meinem Gemüth erlangt.“

<sup>75</sup> F. Nietzsche, Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre. In: ders., *Werke* (ed. Schlechta) Bd. 6, 623. Weiter heißt es dort: „Man wird nicht dadurch mit seiner Leidenschaft fertig, daß man sie darstellt, man ist mit ihr fertig, wenn man sie darstellt. (Goethe lehrt es anders; aber es scheint, daß er sich hier selbst mißverstehen wollte – aus delicatezza).“